

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 28 (1976)
Heft: 2

Artikel: Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein
Autor: Fassbinder, Rainer Werner / Pflaum, Günter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933153>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

führte in seinem Bericht an die Plenarsitzung der Eidgenössischen Filmkommission vom 12. Dezember 1975 aus: «Richtig hingegen ist, dass die Förderung in ihrer gegenwärtigen finanziellen Ausstattung die Grenze des Zulässigen erreicht hat. Die einzelnen Beiträge ermöglichen zwar Filme und die Ausführung von infrastrukturellen Projekten, aber sie gewährleisten weder eine mittelfristige Kontinuität noch eine Arbeit, die unserem Sozialrecht genügt. Diese Tatsache ist offensichtlich geworden. Sie muss zum Handeln zwingen: wenn nicht, kommt es zum mäzenatischen Zynismus, der darauf zählen kann, dass das schöpferische Engagement der Künstler stärker bleibt als der Anspruch, vom sozialen Staat auch im kulturellen Bereich nicht vergessen zu werden. Kulturpolitik ist keine Sozialpolitik. Aber eine Kulturpolitik ohne soziales Verantwortungsgefühl ist kulturfeindlich. (...) Der zu knappe Filmkredit regte zur Frage an, ob der Bund nicht vermehrt im Wege ideeller Massnahmen fördern könne. Er kann und er muss. Er hat es bisher getan und muss diese Anstrengungen für die Zukunft verstärken: nicht nur Mitfinanzierung, sondern aktives Einschalten in die Restfinanzierung; nicht nur Informationsaustausch mit dem Fernsehen, sondern Kooperation; nicht nur Filmverkäufe ins Ausland, sondern Koproduktionen mit dem Ausland.»

Nur wenn sich die Bemühungen des Bundes, des Fernsehens, aber auch jene (bisher ungenügenden) der Verleiher und Kinos sowie der Wirtschaft und Privater verstärken und vereinen, kann das Überleben des Schweizer Filmschaffens gesichert werden. Denn es kann nur weiterleben, wenn den bewährten Autoren und ihren Mitarbeitern ein kontinuierliches Arbeiten und den nachstossenden Talenten Experimente und Versuche, aber auch eine Integration in das Gesamtschaffen ermöglicht wird. Und wenn das noch ohne «Wer zahlt, befiehlt»-Politik, sondern unter Wahrung eines freiheitlichen, unabhängigen Schaffens gelingt, so bedeutet das fast so etwas wie die Quadratur des Kreises...

Franz Ulrich

Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein

Gespräch mit Rainer Werner Fassbinder über seinen Film «Angst essen Seele auf»

«Angst essen Seele auf» erzählt von der schwierigen Verbindung einer alleinstehenden Witwe (Emmi) mit einem viel jüngeren marokkanischen Arbeiter (Ali). Er schildert ein Verhältnis, das für den Zuschauer zunächst nicht ohne Schwierigkeiten zu akzeptieren ist. Aber es ist eine fast kindliche, naive und eigentlich ganz reine Beziehung, die bezeichnenderweise dann am besten funktioniert, wenn das Paar mit den gehässigen Reaktionen seiner Umwelt konfrontiert wird; dann entdeckt diese die Verwertbarkeit des Paares, man entschliesst sich mühelos zu gewinnbringender Toleranz. Vom äusseren Druck befreit, muss das Paar nun darangehen, die inneren Probleme dieser Verbindung auszutragen; es geht nicht ohne Wunden ab. Vgl. Besprechung in Nr. 1/76.

R. W. Fassbinder, Sie haben hier eine provozierend einfache, vereinfachte Geschichte erzählt. Besteht in der Reduzierung der Konflikte ein didaktisches Programm?

Ich finde, dass Geschichten, je einfacher sie sind, auch um so wahrer sind; der gemeinsame Nenner für viele Geschichten ist dann eine Geschichte, die so einfach ist. Wenn wir die Figur des Ali noch komplizierter gemacht hätten, dann hätten es die Zuschauer noch schwerer gehabt, mit dieser Geschichte fertig zu werden. Und sie haben es eh' schon schwer genug, die ganzen Beziehungen zu akzeptieren. Wäre

diese Figur noch komplexer geworden, so hätte es der einen Seite, der Kindlichkeit dieser Beziehung zwischen Ali und Emmi sehr geschadet, während jetzt die Geschichte so naiv ist wie die beiden Menschen, um die es geht. Obwohl die Beziehungen natürlich viel komplexer sind, das ist mir schon klar. Aber da bin ich der Ansicht, dass jeder Zuschauer sie selbst mit seiner eigenen Realität auffüllen müsste. Und die Möglichkeit hat er halt auch, wenn eine Geschichte so einfach ist. Ich finde einfach, die Leute müssen ihre eigenen Veränderungsmöglichkeiten finden – sicher, man kann auch streng ideologisch vorgehen, aber das finde ich für das grosse Publikum nicht so relevant.

Könnte die Einfachheit dieses Films nicht dem Zuschauer die Möglichkeit bieten, sich dieser Geschichte doch wieder zu entziehen, indem sie einfach sagen, das ist in Wirklichkeit ja alles nicht so einfach?

Sie haben die Möglichkeit, oder sie sind sogar gezwungen, sich dieser Geschichte zu entziehen, aber nicht zu Ungunsten des Films, sondern zu Gunsten ihrer eigenen Realität – das halte ich für das Wesentliche. Filme müssen irgendwann einmal aufhören, Filme zu sein, müssen aufhören, Geschichten zu sein und anfangen, lebendig zu werden, dass man fragt, wie sieht das eigentlich mit mir und meinem Leben aus. Ich glaube, bei diesem Film ist jeder gezwungen – weil ihm die Liebe der beiden klar und rein entgegenkommt – seine Beziehungen zu dunkelhäutigen und auch zu älteren Menschen zu überprüfen. Das halte ich schon für etwas sehr wesentliches. Da kann man gar nicht einfach genug sein.

Andererseits wirkt diese Einfachheit unglaublich provozierend: Wenn etwa Ali in Emmis Wohnung sitzt, man sieht die grosse, einsame, leere Wohnung und eine kleine einsame Frau, er erzählt von seinem Zimmer, in dem sie zu sechst hausen – man fragt sich ganz spontan, ob Ali nicht zu Emmi ziehen sollte.

Ja, wir wollten auch versuchen, das so simpel durchzuhalten, dass man immer sagt: Eigentlich wären viele Dinge möglich. Ich halte den Menschen nicht für unveränderbar. Das ist schon auch in der Struktur des Films drin, dass man sagt, ja, so ein bisschen anders, das geht schon besser. Und wenn man da weiter denkt, geht's immer noch ein bisschen besser. Zu dem grossen ideologischen Entwurf bin ich nicht fähig, das ist auch nicht meine Aufgabe, dazu sind andere Leute geschulter und auch richtiger. Mich interessieren halt diese kleinen Möglichkeiten, weil ich davon eine Ahnung habe und die auch spannend finde.

Sie kommen damit sicher auch vielen Zuschauern entgegen.

Ja, das sind auch die Erfahrungen, die wir mit der Fernsehserie «Acht Stunden sind kein Tag» gemacht haben: Die Zuschauer konnten, je einfacher die Geschichten gewesen sind, umso mehr damit anfangen. Der Vorwurf der Intellektuellen und Linken, dass das alles nicht mehr stimmte, traf nicht zu; das stimmte dann für den Zuschauer nämlich doch, weil er die Möglichkeit hatte, alles für sich und seine Realität umzusetzen. Und wenn Kunst, oder wie immer man das nennen will, die Möglichkeit wahrnimmt, eine Diskussion bei den Leuten anzureissen, dann hat sie das Maximale erreicht, glaube ich.

Wie weit stecken in «Angst essen Seele auf» auch die Erfahrungen mit anderen Filmen? Ich meine natürlich vor allem die Filme von Douglas Sirk –

Ja eigentlich ist der Sirk, seit ich Filme von ihm gesehen habe und versucht habe, darüber zu schreiben, in allem drin, was ich gemacht habe. Nicht Sirk selbst, sondern das, was ich dabei gelernt habe. Ich versimple das immer ein bisschen und sage, das ist Sirk, aber eigentlich sind es die Erfahrungen, die ich damit gemacht habe. Sirk hat mir gesagt, was die Studiobosse in Hollywood ihm gesagt haben: Filme müssen in Garmisch-Partenkirchen, in Okinawa und in Chicago ankommen – und jetzt überleg



Schwierige Verhältnisse von Aussenseitern: Brigitte Mira und El Hedi Ben Salem

dir, was für alle diese Leute der gemeinsame Nenner sein könnte. Wichtig war für Sirk dann noch, was viele andere in Hollywood nicht mehr gemacht haben – das dann noch mit sich selbst, mit der eigenen Persönlichkeit in Einklang zu bringen, also nicht nur so «für das Publikum» zu produzieren, wie das hierzulande so oft getan wird in den Filmen, die wir alle nicht mögen: Jene Sex- und Unterhaltungsfilm, von denen die Produzenten denken, dass das Publikum sie mag und die sie selber gar nicht mögen. Das ist dann der Unterschied zwischen 'ner Sirk'schen Dutzendware und 'ner Vohrer'schen Dutzendware. Sirk hat wenig gemacht, für das er sich geschämt hat, und das hat mir sehr imponiert.

Mich hat auch die dramaturgische Aufteilung der Geschichte von «Angst essen Seele auf» an Sirk erinnert: In der ersten Hälfte des Films kämpft das Paar mit den Problemen, die von aussen kommen und nach innen eher eine stabilisierende Wirkung haben. Erst in dem Moment, in dem dieser Druck von aussen aufhört, befassen sich Ihre Protagonisten (und damit auch der Film) mit den Konflikten, die das Paar logischerweise innen, miteinander haben muss.

Ja, das ist aber nicht Sirk, so ist das Leben. Bei Minderheiten, Aussenseitern etc. ist das tatsächlich so, dass sie, solange sie den Druck von aussen spüren, nicht zu ihren eigentlichen Problemen kommen, weil sie vollauf damit beschäftigt sind, sich nach aussen abzuschirmen und sich so 'ner Solidarität zu versichern. Es war für mich beim Schreiben schwer, dann davon wegzukommen, ich habe mich gefragt, wie kann es eigentlich passieren, dass die Leute alle nicht mehr so viel Druck auf die beiden ausüben.

Jetzt finde ich das sehr organisch und logisch, dass die Leute plötzlich die Verwertbarkeit dieses Paares entdecken.

Aber ich bin lange nicht darauf gekommen.

Der Film wird durch diese Aufteilung jedenfalls sehr übersichtlich. Welche Funktion hat da die Schlusssequenz, wenn Ali krank zusammenbricht – da drängt doch plötzlich noch eine ganz andere Realität in den Film hinein?

Sie entspricht der Wirklichkeit; ich hab' das von einer Ärztin aus einem Krankenhaus, sie hat mir diesen Vorgang genau erzählt, und ich konnte mir das sehr gut vorstellen. Es kommt da wirklich diese ganz echte Gastarbeiter-Realität rein, mit der die jetzt zusätzlich fertig werden müssen... Nun ja, der Schluss ist natürlich dazu da, um dieser privaten Geschichte, die ich wahnsinnig mag, und die ich auch sehr wichtig finde, so 'nen Drive in die Realität zu geben, auch im Kopf des Zuschauers.

Wie lange haben Sie an dem Film gedreht?

Wir haben 18 Drehtage gebraucht, also etwa vier Arbeitswochen.

Hat sich Ihr Hauptdarsteller mit seiner Rolle identifiziert?

Ja, er hat sich doch weitgehend identifiziert; sehr stark hat sich auch Brigitte Mira mit ihrer Rolle identifiziert, denn sie hat in Wirklichkeit vergleichbare Beziehungen zu einem jüngeren Mann. Sie spürt da, wie ihr die Leute begegnen.

Brigitte Mira erscheint mit überhaupt als ausgesprochener Glücksfall. Warum sind jetzt in Ihren Filmen – auch in einigen Ihrer Kollegen – plötzlich so viele von früher bekannte Schauspieler zu sehen?

Ich hatte da so Schwierigkeiten mit jungen Schauspielern. Die Hanna Schygulla hat nach etwa 15 Filmen ganz plötzlich angefangen, so eigenartig zu werden und Ansprüche zu stellen an die Arbeit, die man in so einer Arbeit gar nicht mehr befriedigen kann. Das kann man vielleicht noch im Theater machen oder in einer langfristigen Zusammenarbeit; aber im Film geht das einfach nicht, mit Gleichheit und sowas, da müsste man billigeres Filmmaterial erfinden oder was weiss ich. Ich habe dann einfach eines Tages einmal eine Sehnsucht gehabt nach Leuten, die für Geld angereist kommen, anständige Arbeit machen und mich ansonsten nicht quälen. Und da habe ich entdeckt, bei einigen Leuten, zum Beispiel mit Karlheinz Böhm in «Martha» oder jetzt mit Brigitte Mira, dass da trotzdem wieder ganz persönliche Beziehungen entstanden sind, Beziehungen, die dem alten Antitheater und seinen Superstars wieder sehr ähnlich waren. Nur dass Böhm oder Mira in der Arbeit viel konkreter waren – ich werde das auch weiter so machen.

Hat das Ihre Regie verändert? Aus dem Antitheater gibt es doch noch einen ganz bestimmten Sprechstil, in den sich beispielsweise Brigitte Mira nicht so ohne weiteres einfügt. Ihre Familienserie klingt noch nach Antitheater.

Der Finck spricht immer so, der hat sich keine Spur verändert, mit Luise Ullrich habe ich gestritten und ziemlich hart gearbeitet, die wollte ich so haben.

Bei Brigitte Mira hatte ich den Eindruck, dass hier gerade mit Schauspielern wieder was neues in Gang kommt.

Ja, das waren auch die Beziehungen zwischen der Mira und mir und der Sache. Die Mira hat sich dafür aus ganz persönlichen Gründen engagiert – sie ist aber eben nicht jemand, der sowieso meint, er muss sich für alles engagieren, was er macht. Sie macht halt auch viele Sachen, die ihr völlig gleichgültig sind, wobei sie halt mehr verdient. Hier hatte sie nun etwas, wofür sie sich über Gage und Ruhm hinaus engagieren konnte. Dadurch wurde sie auf eine ganz eigenartige Weise auch für mich interessant, und ich habe noch nie mit Filmschauspielern so gearbeitet wie mit den beiden in «Angst essen Seele auf». Ich habe fast jede Einstellung 10, 15 oder 20 mal gedreht, was ich früher nie gemacht hätte; diesmal wollte ich wirklich das im Moment Maximale herausholen.

Welche Wechselbeziehungen zwischen Film und Theater gibt es in Ihrer Arbeit, verändert die Theaterarbeit einen anschliessenden Film und umgekehrt, wirkt der Film auf Theaterinszenierungen ein?

Anfangs war das ja ziemlich extrem bei mir. Ich habe im Theater so inszeniert, als wäre es Film, und habe dann den Film so gedreht, als wär's Theater; das hab' ich ziemlich stur gemacht. Dann habe ich aber angefangen, die Erfahrungen anders einzusetzen. Das wichtigste für mich am Theater ist, mit den Menschen auszukommen, und ich halte mir da tatsächlich auch zugute, dass ich mit anderen Menschen besser arbeiten kann als viele andere. Statt zwischen den einzelnen Filmen Pausen zu machen, setze ich mich halt in so ein Theater und mache für wenig Geld eine Inszenierung. Und finde dabei ganz andere Dinge heraus. Zum Beispiel mit Karlheinz Böhm, bei den Dreharbeiten von «Martha», war da ein wunderbares Zusammenarbeiten. Wir waren schnell und konkret und haben uns wunderbar verstanden. Dann haben wir sieben Wochen Theater gemacht, in Berlin, und da haben sich Abgründe aufgetan zwischen uns; wir haben plötzlich herausgefunden, dass wir überhaupt nicht miteinander sprechen können. Wir haben zwar vier Wochen jeden Tag von früh bis spät an einem Film gearbeitet, aber erst im Theater gemerkt, dass wir beide in unseren Beziehungen so versperrt sind. Wir wollen eigentlich sehr gern miteinander reden. Solche Erfahrungen halte ich schon für ganz wesentlich. Günter Pflaum

FILMKRITIK

F for Fake/Nothing But the Truth (Wahrheiten und Lügen)

Frankreich/Iran 1975. Regie: Orson Welles (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/8)

«Die Kunst ist eine Lüge, aber diese Lüge lässt uns die Wahrheit begreifen» – dieser Satz von Pablo Picasso, den Orson Welles in seinem neuen Film zitiert, könnte ihm als Motto vorangestellt sein. «F for Fake» ist ein Film über Illusionen und Mystifikationen, über Schein und Sein, über Fälscher der Kunst und die Kunst der Fälscher, über Echtheit und Falschheit, Dichtung und Wahrheit. Und fürwahr, Welles ist in dieser Materie ein Experte – eine Bezeichnung, die er hier vielleicht akzeptieren würde, obwohl er gerade diese Sorte von Sachverständigen in seinem Film zünftig aufs Korn nimmt. Welles selbst stellt sich im Film als Scharlatan, also als Aufschneider und Schwindler, vor. Aber dies ist nur *eine* Seite seines Wesens, denn er ist auch Zauberkünstler und Magier. Denn aus Scharlatanerie, Zauberkunst und Magie besteht zu einem guten Teil auch das Kino des Orson Welles' seit seinem Geniewurf «Citizen Kane» (1941).

In «F for Fake» sitzt Welles am Schneidetisch und lässt den Zuschauer sozusagen an der Entstehung des Films teilnehmen: Er erzählt, erklärt, schwadroniert, blufft, spielt mit Tricks, Illusionen, Geschehnissen und Personen, mit Realitäten und Täuschungen; er zieht alle Register seiner gewaltigen, vielseitigen Persönlichkeit, mal gibt er sich maliziös, ironisch und humorvoll, dann wieder anbiedernd, liebenswürdig und charmant. Welles hält den Zuschauer ständig auf Distanz, aber nicht etwa, um ihn zu desillusionieren, sondern um ihn erst recht die ganze Manipulation, Zauberei und Magie des Kinos erleben zu lassen. Welles demonstriert das Filmemachen als kreativen Prozess, in dessen Verlauf das Werk – auch wenn es auf noch so viel Täuschungen und Tricks aufbaut und wie ein riesiges Puzzle erscheint, das nie ganz aufgehen